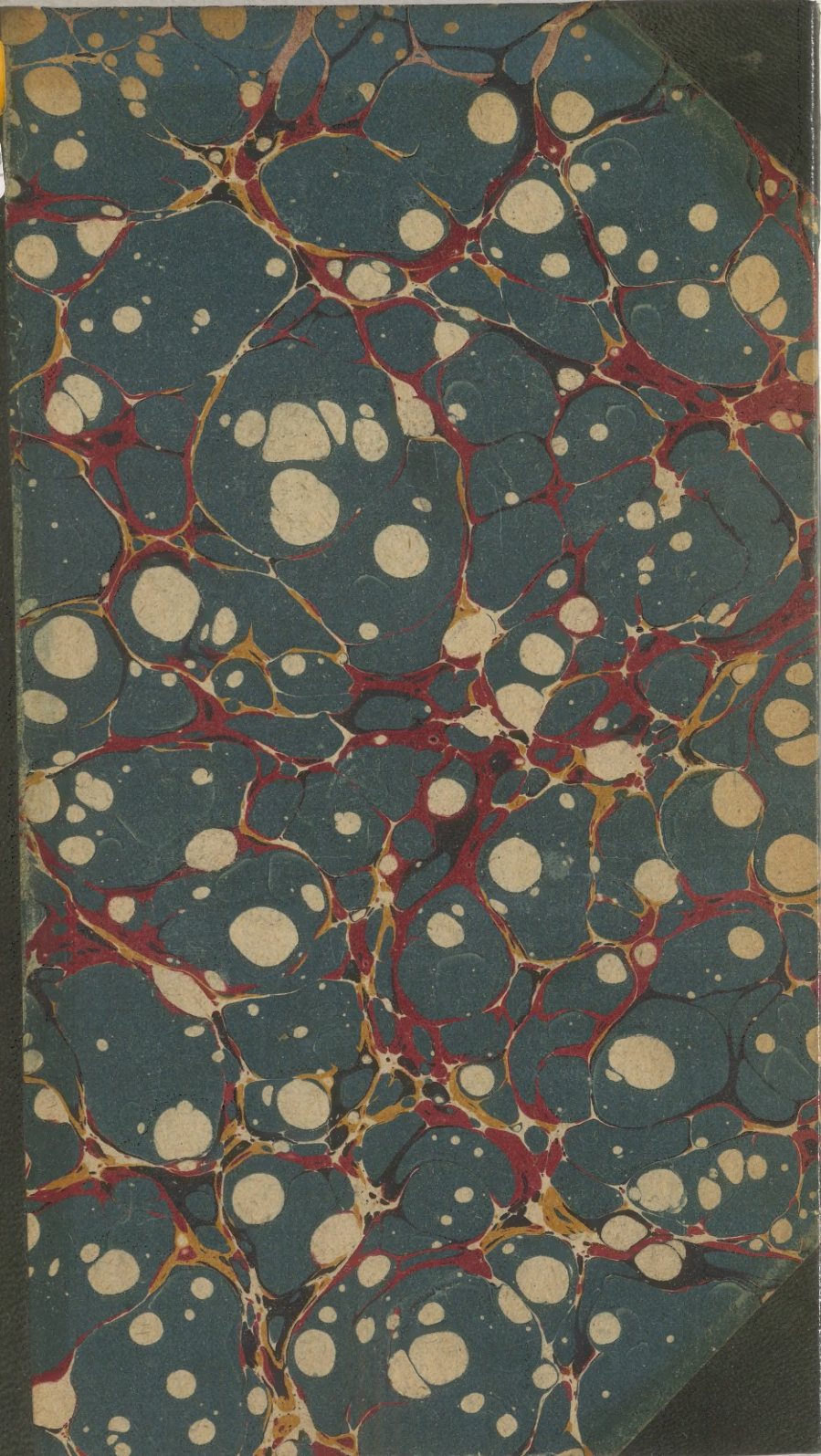
H.-A.
L 2/27

31876.e.2



158

HERON-ALLEN.

31876.e.2 RCM London 32B

RAPPORT

LU A L'ACADÉMIE NATIONALE DE REIMS

Dans sa séance publique du 3 Août 1876

Présidence de Mgr LANGÉNIEUX, *Archevêque de Reims*

SUR LES

VIOLONS DE M. ÉMILE MENNESSON

LUTHIER A REIMS

Par M. L.-S. FANART

MEMBRE DE L'ACADÉMIE, SECRÉTAIRE DU CONGRÈS SCIENTIFIQUE DE FRANCE,
MEMBRE DE L'ACADÉMIE PONTIFICALE DE SIE-CÉCILE DE ROME, ETC.

Bibliothèque Municipale de Reims

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE DE REIMS
(E. Gény, Directeur).
24, rue Pluche, 24

1876

A SAINTE CÉCILE

2 MÉDAILLES D'OR — DÉCORATION DE L'ORDRE ROYAL — OFFICIER DU CHRIST DE PORTUGAL

ÉMILE MENNESSON 10, Rue des Tapissiers, REIMS

LUTHERIE ARTISTIQUE A PRIX MODÉRÉ

Monsieur

Ed. Heron Allen

Constitutional Club

£ 14 Regent St

Londres

Angleterre

PARIS A CALAIS 10
25
7 JUIN
D

LONDON
7 JUN
1858

Emile Mennesson.

A Ste CÉCILE

2 MÉDAILLES D'OR — DÉCORATION DE L'ORDRE ROYAL DU CHRIST DE PORTUGAL

FOURNISSEUR DES PRINCIPAUX CONSERVATOIRES

FOURNISSEUR DE S.M. L'EMPEREUR DU BRÉSIL

Reims, le 24 7bre 1885

Monsieur Ed. Heron Allen
Constitutionnel Club, S. W.
Londres

Suivant votre désir j'ai l'avantage de vous adresser à l'opuscule de M. Tinant et mon violon et j'ai joint mon catalogue de lutherie.

Je serai très heureux de recevoir votre ouvrage et le violon dont vous me parlez.

Je vends beaucoup de mon violon dans diverses contrées de l'Angleterre, mais pas du tout à Londres où j'ai dû avoir des détracteurs, si vous pouviez m'aider à produire quelques spécimens j'en serai mille fois reconnaissant.

Veuillez, Monsieur, me croire

Votre dévoué

Emile Mennesson

P.S. N'ayant pas l'habitude de lire votre nom je ne sais si j'ai bien mis l'adresse

RAPPORT

LU A L'ACADÉMIE NATIONALE DE REIMS

Dans sa séance publique du 3 Août 1876

SUR LES

VIOLONS DE M. ÉMILE MENNESSON

LUTHIER A REIMS.

Messieurs,

La commission que vous avez nommée pour examiner les violons de M. Emile Mennesson, s'est réunie et a essayé longuement et avec soin les deux violons que lui avait soumis ce facteur.

Ces instruments nous ont paru construits avec art et solidité. Ils reproduisent, comme c'est l'usage depuis longtemps déjà, la coupe des violons de Stradivarius, car on a abandonné à peu près aujourd'hui l'imitation des types des Amati, des Bergonzi, des Magini, des Stainer, etc., dont le timbre a plus de charme, mais moins de force et d'éclat que ceux de Stradivarius.

La sonorité des violons de M. Mennesson est pleine sans trop d'éclat, la corde parle bien et promptement, et la 4e corde donne des sons remarquablement purs et pleins, ce qui n'arrive pas d'ordinaire dans les instruments neufs. La table et le

fond vibrent déjà bien, et lorsque les fibres du bois auront appris par l'usage à résonner à l'unisson ou à l'une des aliquotes de la note donnée par la corde, le son prendra certainement un fondu et une ampleur qui fera disparaître les quelques notes un peu rudes que l'on rencontre sur l'échelle de ces instruments.

Je dois dire quelques mots ici des soins qu'a pris M. Mennesson pour arriver à ce résultat.

En premier lieu, se place le choix minutieux des bois et leur gouvernement.

Les bois employés dans la lutherie sont principalement l'érable, le plane ou le platane, le sapin et l'ébène. Plus ces bois sont vieux et secs, plus ils conviennent à la construction du violon. Le plane doit en outre n'avoir ni nœuds ni gerçures. Ses fibres, par la raison que j'indiquais tout-à-l'heure relativement à leur résonnance, doivent toujours courir en ligne droite : tout bois dont les fibres décrivent les lignes courbes, ou qui aurait été touché si légèrement que ce fût par les vers, ou qui serait trop dur ou trop mou, doit être rejeté. Les luthiers crémonais, si célèbres dans l'histoire du violon, poussaient à cet égard la précaution si loin qu'ils n'employaient que le côté qui avait été exposé au midi pendant la croissance de l'arbre.

Telles sont les conditions naturelles et *légitimes* qui préparent à un violon une brillante carrière couronnée par une splendide vieillesse.

Ce sont ces conditions que M. Mennesson a remplies, coûte que coûte, pour produire des instruments qui lui feront honneur dans le présent et dans l'avenir.

Ceci est d'autant plus méritoire de sa part que par le temps d'industrialisme et de sophistication qui court, on n'y regarde pas de si près, et je laisse un instant la parole à M. Mennesson pour stigmatiser la fraude que l'on emploie :

« Un autre procédé, dit-il, pour vieillir les vio-

» lons est employé presque généralement, même » par nos luthiers en renom ; il consiste à faire sé- » cher au four l'érable et le sapin qui servent pour » le fond et pour la table du violon. Par ce moyen, » on obtient des instruments qui ont atteint dès leur » naissance le dernier degré de la vieillesse ; ils » n'ont plus qu'à perdre, et après quelque temps » d'usage, ils donnent des sons de vielle et finis- » sent par devenir hors de service. »

Tel est le premier soin qu'a pris M. Mennesson : j'arrive maintenant au second.

Personne n'ignore que lorsqu'un violon a été construit dans de bonnes conditions de solidité, d'acoustique et de choix de bois, il ne fait que s'améliorer par l'usage. On peut en juger par le prix : Un Amati qui valait peut-être cent francs à sa naissance peut valoir aujourd'hui jusque quatre mille francs ; je possède dans mon cabinet un Nicolas qui, il y a cinquante ans, valait bien quarante francs, et qui en vaut aujourd'hui deux cents.

Cette amélioration continue tient à ce que les fibres du bois ont pris de l'élasticité et résonnent en même temps que les cordes dont elles amplifient et améliorent les vibrations, ainsi que je l'ai expliqué plus haut. Cet effet est le résultat d'une part de la dessiccation du bois et tient d'autre part à ce que le vernis dont l'instrument est recouvert s'usant par tous les frottements d'un long usage, principalement sur les bords où aboutissent toutes les fibres du bois, celles-ci se trouvant plus libres à la périphérie, vibrent avec plus de force dans cette partie et impriment à celles qui sont encore sous le vernis un frémissement plus ample et plus sonore qui donne ce qu'on appelle le *fondu* et le *velouté* du son.

Frappé de cette observation, qui est générale, M. Mennesson a eu l'idée de devancer l'action du temps et de donner à ses violons neufs quelques-

unes des qualités qu'on ne rencontre d'ordinaire que dans les anciens instruments.

Il faut dire d'abord ici que les luthiers se servent de deux sortes de vernis : le vernis gras et le vernis à l'esprit de vin : celui-ci est beaucoup plus facile à employer que l'autre, mais il faut quatre fois autant de couches pour équivaloir à peu près au premier.

Je dis *à peu près,* car le vernis à l'esprit de vin a l'inconvénient d'être peu consistant, d'éclater au moindre contact et de s'écailler de lui-même, donnant ainsi aux fibres du bois la liberté de vibrer dans toute leur longueur, ce qui est un grave défaut et amène la confusion des sons.

Un aussi bon observateur que M. Mennesson ne pouvait pas s'y tromper et devait naturellement se prononcer pour le vernis dur, modifié, comme le font tous les facteurs, d'après sa propre expérience.

Ce n'est pas certes par économie que M. Mennesson s'est arrêté à ce choix ; car le vernis dur, outre qu'il est très-coûteux, est très-lent à sécher, et nous voyons par ses notes qu'il est toujours obligé d'avoir en magasin cent à cent cinquante violons pour donner au vernis le temps de sécher avant la livraison des instruments vendus.

Maintenant, je donne la parole à M. Mennesson qui nous expliquera le parti qu'il a tiré des données que je viens d'exposer succinctement :

« Pénétré de la vérité de ce principe, dit M. Mennesson, j'ai pensé à l'appliquer aux violons neufs » et à obtenir ce qui jusqu'alors n'avait été que » l'œuvre du temps.

» Au lieu de vernir entièrement mes instruments, » je ménage sur la périphérie une bande d'une certaine largeur non recouverte de vernis dur, mais » seulement d'un vernis très-léger, ayant simplement pour but un aspect agréable à l'œil. On comprend donc qu'en enlevant ainsi à la table et au » fond une trop grande homogénéité de vernis, le » bois acquiert une élasticité qui donne la souplesse

» au son, facilite l'émission des sons harmoniques et » l'attaque des notes généralement défectueuses » dans les violons neufs. »

Telle est l'invention de M. Mennesson, « qui, » comme il le dit, réunit l'utile à l'agréable : l'u- » tile, puisqu'on obtient ainsi, dès le début, ce qui » ne pouvait être obtenu qu'après un long laps de » temps, et l'agréable en ce que la suppression » partielle du vernis coloré forme une bordure con- » tournant l'instrument, bordure fort agréable à la » vue. »

Maintenant, je passe à un autre point de vue qui, si je ne me trompe, doit exciter l'intérêt de l'Académie.

L'art de la construction du violon n'est pas nouveau à Reims : nous allons le démontrer.

On remarque sur la façade de la maison de la rue du Tambour (1), connue sous le nom de *Maison des Musiciens*, une statue représentant le roi des violons, ou plutôt le roi des rebecs, car l'instrument dont il joue est bien le rebec précurseur du violon (2).

---

(1) Le peuple dit à Reims rue *de* Tambour pour rue *du* Tambour ; c'est une faute contre la grammaire. On ne doit pas plus dire rue *de* Tambour que rue *de* Corbeau, *de* Grue, *de* Cerf, etc. Un objet déterminé veut l'article déterminé ; Le nom de rue du Tambour vient d'un instrument de cette espèce que tient un des musiciens qui ornent la devanture de la maison dont nous venons de parler.

(2) Le *rebec* était un instrument à archet de forme primitivement conique, puis ovale, il était monté de trois cordes que le musicien faisait entendre simultanément, soit que les deux cordes inférieures accordées à la quinte se fissent entendre en *bourdon* comme dans la cornemuse, soit que le chant exécuté par la corde la plus basse fût accompagné de la quinte

Quant au personnage, c'est un roi véritable ayant en tête une couronne de roses (1) portant le surcot et les chausses aristocratiques tout comme le maître

---

et de l'octave données par les deux cordes hautes, suivant la théorie du déchant, ou de l'organum, ce qui formait la *symphonie* décrite par Hucbald, au X^e^ siècle (*Manuel de Musique*, cap. X et XIII) comme cela avait lieu du reste dans l'*Organisatrum*, origine de la vielle moderne, les éclisses du rebec n'étant point échancrées et les cordes de l'instrument étant portées sur un chevalet rectiligne ou même étant quelquefois montées sans chevalet, l'archet mordait nécessairement sur les trois cordes à la fois, comme cela a lieu sur le rebec de la rue de Tambour. Ce qui distingue le *rebec* de la *viole*, c'est que le premier de ces instruments a un fond et une table plats réunis par des éclisses non échancrées et est monté de trois cordes, tandis que la viole possédait cinq et plus tard jusqu'à quinze cordes. En outre, le fond des violes était bombé comme celui de la mandoline, et la table d'harmonie était collée sur ce fond, sans éclisses. Enfin, beaucoup de violes présentaient un manche divisé par des sillets, comme aujourd'hui la mandoline ou la guitare.

(1) On pourrait objecter à ceci que les roses qui ornent la tête du joueur de rebec ne sont pas une couronne, mais bien le *chapeau de fleurs* dont il est si souvent question dans les auteurs médiévistes. Ce *chapeau de fleurs* remontait à l'antiquité et faisait une partie indispensable du costume de bal ou de festin. Mais si le joueur de rebec portait le *chapeau de fleurs,* les autres musiciens qui l'accompagnent eussent dû également porter cet ornement. Or, comme lui seul a le front ceint d'une couronne de roses, il est naturel de penser que c'est le chef, le roi des instrumentistes de son espèce, que le sculpteur a voulu représenter.

de la maison, le chanteur, qui occupe la place d'honneur au milieu du concert et est malheureusement veuf du cahier à l'italienne qui s'ouvrait sur ses genoux et du faucon qu'il portait au poing.

A cette époque, c'est-à-dire au XIIIe siècle, on n'était pas roi sans sujets, et s'il y avait un roi des rebecs à Reims, il est naturel de penser qu'il y avait une compagnie de joueurs de cet instrument, et l'on peut également conjecturer qu'il y avait des marchands qui en vendaient et des ouvriers qui en faisaient.

Ce serait donc là le point de départ le plus anciennement connu de la lutherie dans notre cité.

Après une lacune de cinq siècles, nous trouvons un violon fait à Reims en 1745, par Salomon, qui fut sans doute un des membres de la famille de Salomon, luthier célèbre établi à Paris, renommé surtout pour ses violoncelles et dont la veuve tenait encore une boutique de lutherie en 1788.

Ce violon, il faut le dire à l'honneur de la lutherie rémoise, sans être un Stradivarius, est cependant un fort bon instrument qui peut lutter sans désavantage avec ceux de son possesseur, M. Emile Mennesson.

En 1768, nous trouvons un violon de petit patron, et par conséquent plus faible de son que celui de Salomon. Il porte à l'intérieur ces mots : *Gosset fecit Remis*. 1768. Ce Gosset était vraisemblablement un élève ou un ouvrier de Salomon. Cet instrument fait partie de ma collection.

Outre ses autres mérites incontestables, M. Emile Mennesson se présente donc à l'Académie comme renouant la chaîne des temps et comme implantant de nouveau, et cette fois dans de grandes proportions, dans la ville de Reims la facture du violon tombée en déshérence.

En effet, deux villes seulement, Mirecourt et Paris, s'occupent de la lutherie.

« Mirecourt, qui a vu naître Lupot, Chanot, Ram-

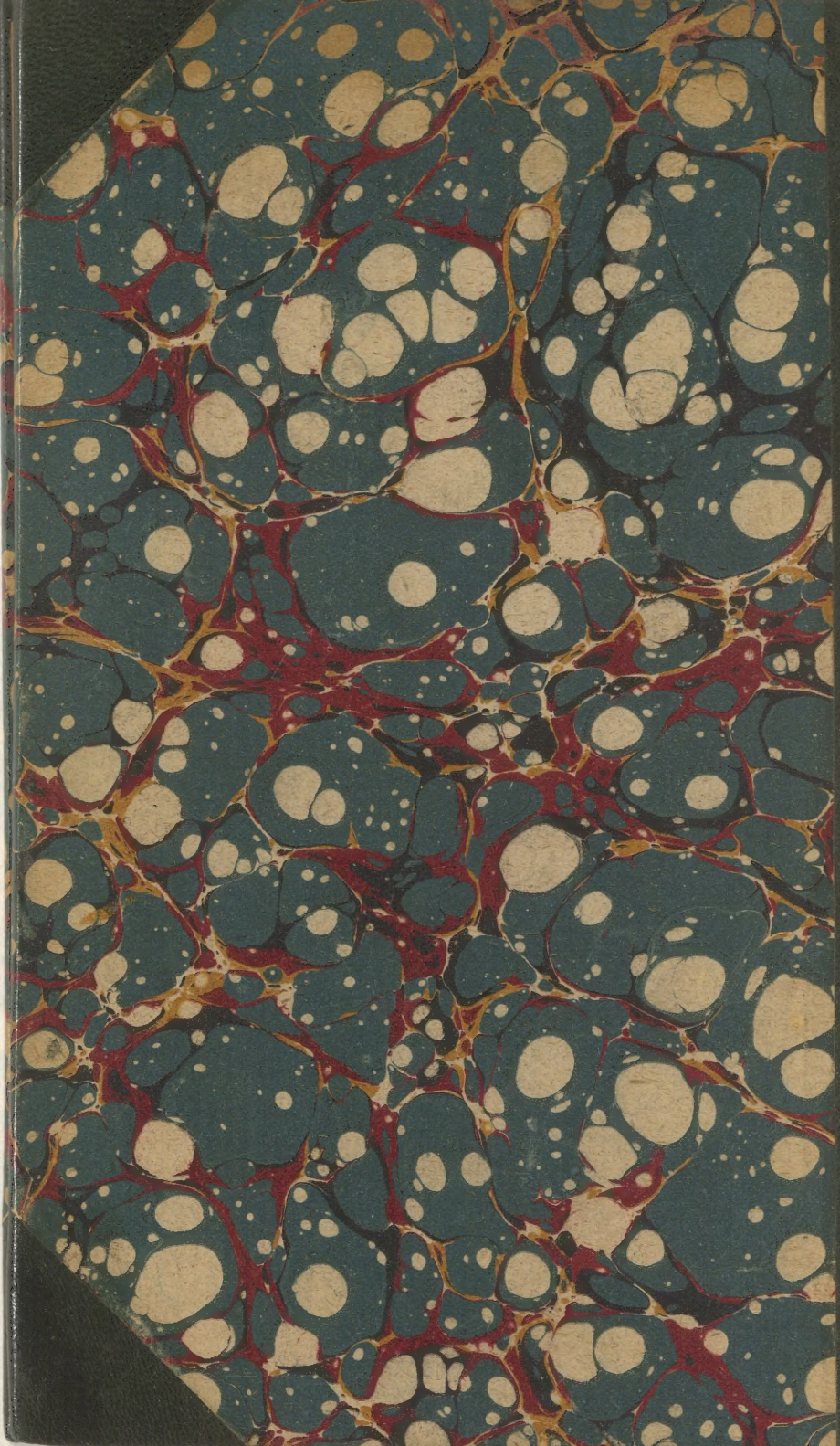
» baux, Jacquot, Germain, Villaume, Gand, Berna-
» del, Miremon, etc., possède encore de bons ou-
» vriers, mais ils travaillent en chambre pour les
» luthiers de Paris. Ce qui a perdu la lutherie dite
» de Mirecourt, c'est le développement trop consi-
» dérable qu'ont pris certaines maisons où le côté
» artistique est tout à fait nul. Le chef de la mai-
» son n'est qu'un bon négociant et les ouvriers sont
» devenus de véritables machines à mouler le bois
» chauffé et rendu humide pour être plus facile à
» travailler. C'est ainsi que l'on arrive à faire des
» expéditions de cent douzaines de violons mé-
» diocres. »

D'un autre côté, Paris a certainement une grande supériorité sur Mirecourt, mais on y fait payer les violons qu'on y construit à des prix exhorbitants.

C'est dans ces circonstances que M. Emile Mennesson a conçu l'idée de substituer sa ville natale à Mirecourt, et d'orner la vieille ville de Reims d'un nouveau fleuron artistique qui rehaussera encore sa couronne.

Faire bien et à bon marché : telle a été sa devise.

Je ne vous dirai pas tous les sacrifices d'argent, tous les voyages, tous les frais que M. Mennesson a dû s'imposer, toutes les difficultés qu'il a dû surmonter, entre autres l'embarras d'avoir à la fois deux ateliers, l'un à Mirecourt qui prépare les instruments, un autre à Reims qui les règle et les perfectionne. Bien d'autres que M. Mennesson auraient reculé devant tant d'impossibilités et de désagréments, et nous devons lui savoir gré de sa persistance et du soin qu'il prend pour doter notre ville d'une féconde et artistique industrie.

Par ces motifs, la commission a proposé à l'Académie qu'une médaille de vermeil fût décernée hors concours à M. Emile Mennesson : vous avez adopté cette conclusion.

Imprimerie coopérative de Reims, rue Pluche, 24.